

Izvorni članak UDK 7.01:[7.094:75.051]

316.774:75.051

Primljeno 24. 6. 2014.

Krešimir PurgarSveučilište u Zagrebu, Tekstilno-tehnološki fakultet, Prilaz Baruna Filipovića 28a, HR-10000 Zagreb
kresimir.purgar@ttf.hr**Što (više) nije slika?****Ikonička razlika, imerzija i ikonička simultanost
u doba kulture ekrana****Sažetak**

U ovome radu nastoji se pokazati na koji način se pojam Gottfrieda Boehma ikonička razlika i koncept imerzije Olivera Graua uspostavljaju kao dvije oponirajuće teorije o statusu slika danas. Prva se bazira na uvjetima koji omogućavaju razlikovanje između slika i ne-slika, dok druga smatra da »uronjenost« u slike onemogućava to razlikovanje i time premješta diskurs o slikama iz područja znakova u područje fenomena i iskustava. Međutim, suvremene medijske slike, televizualnost, nadziranje i manipulacija elektronskim slikama dovode do potpuno nove situacije koja otvara prostor djelovanja i tumačenja slika kao ne-više-razlike i još-ne-imerzije. Za razumijevanje one vrste slika koje nisu niti reprezentacije niti fenomeni virtualne realnosti predložit će pojam ikoničke simultanosti.

Ključne riječi

slikovna prisutnost, teorija slike, ikonička razlika, reprezentacija, imerzija, ikonička simultanost

»Iz slike ne možemo doznati ništa što već ne znamo.«

Jean-Paul Sartre

U ovom radu istražiti ću je li moguće uspostaviti održiv pojam slike koji bi obuhvaćao, na jednoj strani, klasični koncept slike kao (umjetničkog) *tableaua* – dakle, sve ono što u najširem smislu razumijemo kao *reprezentaciju* i slikovno posredovanu stvarnost – i, s druge strane, prikaze same stvarnosti kao medijski posredovanog vizualnog *događaja* koji *nije* reprezentacija, ali zadržava neka tradicionalna obilježja *tableaua*, poput okvira, iluzije prostora ili referencije na poznate stvari i osobe. Polazim od pretpostavke da pojam slike – *image*, *das Bild* – više ne može na zadovoljavajući način obuhvatiti sve fenomene u okviru tehnološke i kulturalne konstrukcije vizualnog polja i da su suvremeni oblici prijenosa vizualnih informacija postali složeni »postsemiotički« i »postlingvistički« fenomeni koji ne mogu biti objašnjeni onime što W. J. T. Mitchell na tragu dekonstrukcije naziva »metafizikom slikovne prisutnosti«. ¹

1

Mitchellov pojam slikovnog obrata (*the pictorial turn*) utemeljen je upravo u novom realitetu slike koji više ne možemo razumjeti isključivo kroz povezivanje slika i jezika. S druge strane, interes za slike u doba *pictorial turna* koji pokazuju »nevizualne« discipline

nedvojbeno pokazuje da značenje slika sada valja tražiti u mnogo širem području filozofije, kulture i tehnike. Vidi: William J. T. Mitchell, *Picture Theory*, The University Press of Chicago, Chicago 1994., posebno u poglavlju »The Pictorial Turn«.

Nadovezat ću se na uvide filozofa i povjesničara umjetnosti koji ne smatraju da je reprezentacija prirodno stanje slike nego »dodatno postignuće« (Martin Seel), te koji na različite načine tvrde da slike prepoznajemo i da možemo biti svjesni njihovog postojanja samo ako one posjeduju posebnu vrstu prisutnosti, tj. ako ih uočavamo kroz svojevrsni *diskontinuitet* (Jean-Luc Nancy) ili *razliku* (Gottfried Boehm).² Pokušat ću argumentirati da radikalna prisutnost slika u suvremenoj kulturi ekrana, video-nadzora i slikovne simultanosti zapravo dovodi do njihove neprisutnosti tako što se gubi esencijalna *drugost* slike jer vizualni aspekti slike, tradicionalno prepoznavani kao fotografije, ulja na platnu ili reklamni panoi, sada postaju neodvojivi od realiteta (ili *osnove*, prema Nancyju) i stapaju se s njim, u kojem trenutku govorimo o pretvaranju slike u jedinstveni nerazlučivi kontinuum stvarnosti. To novo stanje slika predstavlja njihovu svojevrsnu tranzicijsku fazu koja prethodi i ne može biti izjednačena s onime što Oliver Grau naziva *imerzijom*. Međutim, najprije moramo razmotriti o kakvoj *drugosti* slike je ovdje riječ? Možemo li uopće govoriti o potpunoj uronjenosti u stvarnost slike i ima li u tom neraspoznavanju stvarnosti i iluzije još uvijek smisla postaviti pitanje *što je slika*?

Na fotografiji snimljenoj prvog svibnja 2011. u tzv. *situation roomu* u Bijeloj kući vidimo američkog predsjednika Baracka Obama i članove njegova najužeg tima kako koncentrirano promatraju neki događaj koji se nalazi izvan fotografskog kadra. Dva lika u pozadini izviruju da bi bolje vidjeli što se događa, a državna tajnica Hillary Clinton rukom je pokrila usta, kao što obično činimo kada ne možemo sakriti pomiješane osjećaje nevjerice, iznenađenja i straha. Budući da promatrač ove fotografije ne može znati što je proizvelo tu napetu situaciju, novinarska informacija odmah nam je objasnila da likovi koje vidimo promatraju direktan prijenos posljednje faze operacije *Neptune Spear* – lociranje i egzekuciju Osame Bin Ladena.³ Ostavimo li po strani političke i vojne reperkusije događaja o kojemu je riječ i pokušamo li objasniti značenje ove fotografije kao artefakta, primjećujemo da njen semantički centar ostaje nevidljiv. Ne znamo što je konkretan povod reakcijama prisutnih likova, premda su upravo reakcije pojedinih protagonista ono što ova fotografija tematizira ili barem ono na čemu se ikonološka analiza može najdulje zadržati. S druge strane, mnoge vizualne teorije posljednjih pedesetak godina – od Barthesove *Mitologije* do poststrukturalizma i recentnijih uvida vizualnih studija – uče nas da je tema ove fotografije izvan nje same i da su njen pravi predmet politike gledanja i skopički režimi na početku trećeg milenija. Ova fotografija nije prva reprezentacija kod koje nam se mogu činiti važnijima mehanizmi gledanja od onoga što je predstavljeno ili, malo preciznije, ona nije prva koja nas je navela na to da i sâmi skopički režimi, a ne neki materijalni predmet ili čin, mogu biti temom (umjetničkog) djela. Već su nas Caravaggiova *Medusa*, Rembrandtov *Umjetnik u ateljeu* ili Velázquezova slika *Las Meninas* navele da postavljamo pitanja o realitetu izvan slike te o interakciji vidljivog i nevidljivog u skopičkom polju između onoga što je dano pogledu i oduzeto od pogleda; između reprezentacije, slike-kao-objekta i promatrača. Poslužim li se terminologijom Thomasa Mitchella, fotografija *situation rooma* utoliko je i sama *metaslika*, na taj način što problemski čini nerazdvojnou sliku i refleksiju o njenom statusu kao slike, tj. ona uvezuje slikovnu i izvanslikovnu stvarnost.⁴ Međutim, ova fotografija govori i o *nemogućnosti* reprezentacije: na jednoj strani, ona tematizira trenutak *simultanosti* prikaza (direktnog prijenosa) i događaja (komandoske akcije), ali na drugoj strani i jedno i drugo ona uskraćuje pogledu, nama kao promatračima fotografije, kao da sugerira da nam ne može prikazati *sliku* koja bi bila rezultat *kontinuiteta* događaja i viđenja, jer bi to bila puka transkribirana realnost, a ne slika sa svim svojim

distinktivnim obilježjima; jer, kako je to formulirao njemački filozof Martin Seel, »slika ne može zauzeti mjesto stvarnog«.

Koliko god se neki od nas u prošlosti ili danas bojali podmukle moći slika kao skrovišta idola, zabranjenih božanstava ili povijesnih dokaza (ili upravo zbog toga), povijest umjetnosti, semiotika, feministička ili psihoanalitička teorija bavili su se problemom »značenja« uglavnom iz pozicije onoga što slike komuniciraju kroz evokaciju vizualnog konteksta neke ranije prisutne situacije, zatim razmatrajući komponentu identifikacije izvanslikovnog subjekta s unutarlikovnim objektom ili pak vrednovanjem estetskog zadovoljstva promatrača. Za takvu orijentaciju spomenutih disciplina svakako postoje dobri razlozi, a jedan od najočitijih je taj što je u svima njima slika bila medijem prijenosa vizualnih informacija, a ne objekt teorijskog interesa po sebi. Znanost o slici i filozofija slike pokazuju, doduše, i neke druge interese za vizualnost koji nužno ne uključuju probleme kao što su prakse označavanja ili politike identiteta. Na tome tragu fundamentalnih odnosa u sferi konstrukcije vidljive stvarnosti danas, dvije pozicije pokazuju se kao krajnje suprotstavljene ali i paradigmatične, premda ne ulaze nužno u međusobne konflikte jer obje potvrđuju kontingenciju slike podjednako u materijalnom i nematerijalnom (virtualnom) svijetu. Obje pozicije pokazuju da je status i percepcija slika danas podjednako pod utjecajem, na jednoj strani, slike kao distinktivnog znaka i, na drugoj, slike kao fenomenološke činjenice. Prva struja koja se nadahnjuje povijesnoumjetničko-semiotičkim uvidima inzistira na onome što Gottfried Boehm naziva *ikoničkom razlikom*, tj. temeljnoj *moгуćnosti* razlikovanja između slika i ne-slika,⁵ dok se druga bazira na temeljnoj *nemogućnosti* tog razlikovanja, tj. na onome što Oliver Grau naziva

2

Keith Moxey skreće nam pozornost na jedan aspekt slika koji je interesantan i za našu raspravu. Naime, riječ je o prebacivanju temeljnog interesa vizualnih disciplina s onoga što slike znače prema onome što i kako slike komuniciraju promatračima, te u kakvu vrstu međusobnih interakcija ulaze subjekti i objekti vizualnog komuniciranja. Važno je pritom i Moxeyjevo podsjećanje na nekoć ključnu filmološku dihotomiju koja se danas vraća kao potpuno nova fenomenološka činjenica – onu Richarda Wollheima između »vidjeti kao« i »vidjeti u«. Moxey kaže: »Povijest umjetnosti i vizualni studiji u Velikoj Britaniji i Sjedinjenim Američkim Državama nastojali su pristupiti slikama kao reprezentacijama, tj. kao vizualnim konstrukcijama koje, na jednoj strani, otkrivaju ideološku agendu onoga tko je načinio sliku dok na drugoj postaju podložne manipulacijama od strane primatelja. Suprotno tome, suvremeni naglasak na prisutnosti vizualnog objekta i pokušaj da se promatrača involvira tako da ovaj ne uzima u obzir ideološke agende zbog kojih je djelo stvoreno, mogle bi nas odvesti prema drugačijim tumačenjima koje znakovni sustavi nisu mogli dovoljno dobro objasniti te nas približiti statusu slike kao *prezentacije*.« Ova distinkcija odgovara kontrastu između »vidjeti kao« i »vidjeti u«, a koji je predložio Richard Wollheim u knjizi *Art and Its Objects. An Introduction to Aesthetics* iz 1971. Vidi o tome

u: Keith Moxey, *Visual Time. The Image in History*, Duke University Press, Durham 2013., str. 55.

3

Kasnije smo doznali da je prijenos na ekranu u *situation roomu* bio omogućen kamerom s jednog od dronova koji su nadlijetali Bin Ladenovu kuću u Pakistanu, ali da je sam čin likvidacije terorističkog vođe gledateljima u Bijeloj kući bio nedostupan jer nisu imali direktan prijenos s kamera na kacigama marinaca na terenu. Fotografija što ju je snimio službeni fotograf Bijele kuće Pete Souza ne može otkriti taj detalj »diskontinuiteta« nego sugerira simultanost događaja na terenu i reakcije promatrača u Bijeloj kući.

4

O tome vidi: W. J. T. Mitchell, *Picture Theory*, naročito poglavlje naslovljeno »Metapictures«.

5

Gottfried Boehm, »Die Wiederkehr der Bilder« u: Gottfried Boehm (ur.), *Was ist ein Bild*, Wilhelm Fink Verlag, München 1994. Hrvatski prijevod teksta izašao je pod naslovom »Povratak slika« u: Krešimir Purgar (ur.), *Vizualni studiji. Umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*, Centar za vizualne studije, Zagreb 2009.

imerzijom koja dovodi do toga da promatrač vjeruje da je doista istina ono što se na slikama ili vizualnim instalacijama događa te da imerzivne slike stvaraju novu dimenziju realnosti u kojoj vidimo smisao ili u njoj uživamo upravo zato što je postala nedistinktivna u odnosu na ishodišnu realnost.⁶ Ikonička razlika omogućava nam cijeniti umjetnička djela i komunicirati vizualnim znakovima, dok nas imerzija uvlači u virtualnu realnost, tj. u realitet onoga što »prikazuje« i tako zapravo prestaje biti tradicionalnim slikovnim fenomenom. Lambert Wiesing, doduše, smatra da izjednačavanje imerzijskih slika s virtualnom realnošću pretjerano ograničava pojam »uranjanja« u virtualne svjetove jer se ono događa u tek vrlo malom broju slučajeva. On kaže da se pojam imerzije podjednako upotrebljava za virtualnu realnost u striktnom smislu, poput *matrixa* ili *cyberspacea*, kao i za one slučajeve »virtualne realnosti« kod kojih su distinktivna obilježja slika još uvijek uočljiva, primjerice kod video-igara, tj. tamo gdje je ikonička razlika i dalje prisutna.⁷ Wiesing predlaže da se pojam imerzije dodatno pojašni tako što bi se preciziralo na koju vrstu virtualne stvarnosti se misli: imerzivnu virtualnu stvarnost kod koje dolazi do »asimilacije percepcije slikovnog objekta s percepcijom stvarnosti« ili neimerzivnu virtualnu stvarnost koja predstavlja »asimilaciju slikovnog objekta s imaginacijom«.⁸

Marie-José Mondzain objašnjava nam zašto je pitanje »što je slika« nemoguće postaviti na neki drugi način koji ne bi uvijek već unaprijed izražavao imanenciju slike, tj. zašto je logički neodrživ svaki odgovor koji bi tom pitanju pokušao pristupiti iz perspektive »što slika nije«. Portugalska teoretičarka skreće nam pozornost na to da čak i tako postavljeno pitanje nudi u sebi dva potpuno različita pitanja: *što nije | slika?* i *što | nije slika?* Ova je razlika važna zato što pokazuje da slikovni prikaz ima smisla samo u domeni vidljivosti i »prisutnosti«: *ovo je to što vidite*. Slika ne može reći ili pokazati *ovo je to što ne vidite*. Za razliku od jezika, koji je u stanju izraziti suprotnu tvrdnju, kritiku ili negaciju, »niti jedna slika nije suprotna drugoj slici. Slika Isusa nema svoju suprotnost u slici ne-Isusa. Slika, prema tome, ne poznaje suprotnost u sebi samoj«.⁹ James Elkins tvrdi da generalna teorija slike nije moguća jer bi svaka teorija morala unaprijed razriješiti implicitnu kategorijalnu nejasnoću koja prati ponajprije *odnos* pojmova slike i teorije, a tek potom i njihova samostalna značenja: kada o tome promišljamo nužno je napraviti razliku između, prvo, teorije slikâ, i drugo, teorije koja se bavi problematikom samog koncepta *slike* ili partikularnim slikama u različitim kontekstima.¹⁰ Naposljetku, kao treće, teorija slike može nastati iz uvida da slike proizvode svoju vlastitu teoriju koja može biti primijenjena ili na njih same kako bi se svojevrsnim anti-semiotičkim obratom slike oslobodilo diktata jezika, ili može upućivati na neki izvanslikovni fenomen, poput društvene pojave ili političkog događaja.¹¹ Za obje podvarijante trećeg modela slikovne teorije, kada vizualne reprezentacije postaju samostalni diskurzivni argumenti, primjere je ponudio W. J. T. Mitchell, najprije unutar koncepta metaslika, a mnogo kasnije i ključnom raspravom o posljedicama specifičnih vizualnih taktika te općenito o ulozi vizualne kulture u pokretu Occupy i Arapskom proljeću.¹² Jedan od najtežih zadataka postavljen pred teoriju slike svakako je onaj, kaže Elkins, koji će znati objasniti na koji način, kako to predlaže Gottfried Boehm, »slika i koncept susreću jedno drugo u samoj slici«, tj. može li se (i mora li se, uopće) znanje proizvedeno slikama objasniti samoreferencijalnim modelom koji je još konceptualna umjetnost uvela kako bi se oslobodila hermeneutičkog kanona povijesti umjetnosti.

Kako bi pokazao nedostatnost referencijalne uloge slika u kontekstu modernizma i avangarde, Gottfried Boehm je iz pozicije filozofijske povijesti

umjetnosti ustanovio svojevrsnu neo-fenomenološku definiciju slike kao »ikoničke razlike«.¹³ Njemu je ponajprije bila potrebna teorija koja bi odredila poziciju slike nakon modernističkog raskola u politikama reprezentacije, te zbog činjenice da je slika imala sve manje prikazivačku a sve više materijalnu funkciju, što je u filozofskom smislu dovelo do izjednačavanja teze Clementa Greenberga iz njegova znamenitog teksta »Towards a Newer Laocoön« s Boehmovim vlastitim uvidom da u vremenu ikoničkog obrata ono što definira slike općenito jest pretvaranje *logosa* u *icon*, onoga tekstualno-simboličkog u slici u čisti piktoralni fenomen. Promatrano iz pozicije kritike apstraktnog slikarstva, Greenberg je ciljao na isti problem tvrdeći da je nestajanje dubine u apstraktnim slikama dovelo do naglašavanja značenja same slike, njene plohe i površine kao autentičnog mjesta na kojem se događa umjetnost tvrdeći da slikovna ploha postaje sve plića, poravnavajući eventualne dubinske planove sve do trenutka kada se izvanlikovna stvarnost i iluzija dubine u slici ne susretnu na uokvirenoj površini platna.¹⁴ Odnos figuracije i apstrakcije kod Greenberga usporediv je odnosu *icona* i *logosa* kod Boehma. U oba koncepta riječ je o odvajanju dvaju različitih sustava proizvodnje značenja zato što su površina slike i ono što je na njoj prikazano ontološki potpuno različiti. Utoliko drugotnost same slike biva zamagljenom ukoliko se ne inzistira na kontrastu koji temeljno definira sliku: radi se o razumijevanju razlike između strukturâ jezika i struktura koje stvaraju značenja unutar slika. Drugačije kazano, »ikonička razlika odnosi se na povijesne i antropološke promjene između kontinuuma, tj. fizičke osnove ili površine same slike i onoga što je prikazano unutar tog kontinuuma. Razliku čine piktoralni elementi poput znakova, objekata, figura ili figuracija i oni uvijek počivaju na kontrastima«.¹⁵ Krajnje pojednostavljeno, načiniti sliku znači proizvesti razliku između fizičkog kontinuuma slikovne površine i onoga što na slici prepoznamo kao

6

Oliver Grau, *Virtual Art. From Illusion to Immersion*, prevela Gloria Custance, MIT Press, Cambridge 2003.

7

Lambert Wiesing, *Artificial Presence. Philosophical Studies in Image Theory*, preveo Nils F. Schott, Stanford University Press, Stanford 2010., str. 88.

8

Ibid., str. 89.

9

U okviru petogodišnjeg programa Stone Summer Institutea, u Chicagu je u veljači 2008. održan jednodnevni seminar pod nazivom »What Is an Image?«. Organizator serije seminara, James Elkins, okupio je respektabilan broj povjesničara umjetnosti, teoretičara i filozofa (među inima, bili su prisutni i Marie-José Mondzain, Gottfried Boehm, W. J. T. Mitchell, Jacqueline Lichtenstein, Markus Klammer itd.) kako bi raspravili o statusu teorije slike u kontekstu sve bržih promjena medijske realnosti svijeta i teorijske refleksije koja je, etabliranjem anglosaksonskih vizualnih studija i njemačkog *Bildwissenschafta*, u stanju pristupiti vizualnim fenomenima s mnogo većom osjetljivošću za sliku kao teorijski objekt. S druge strane, istoimena knjiga koja je donijela

transkript sedmodnevnog seminara nedvojbeno svjedoči o teškoćama u pokušaju jednoznačnog odgovora na temeljno pitanje: *što je slika?* Vidi o tome u: James Elkins (ur.), *What Is an Image?*, The Pennsylvania State University Press, University Park 2011., str. 26.

10

Ibid., str. 6–7.

11

Ibid.

12

O tome vidi u: W. J. T. Mitchell, *The Pictorial Turn* i W. J. T. Mitchell, Michael Taussig i Bernard E. Harcourt, *Occupy. Three Inquiries in Disobedience*, The University Press of Chicago, Chicago 2013.

13

G. Boehm, »Povratak slika«.

14

Clement Greenberg, »Towards a Newer Laocoön«, *Partisan Review* 7 (4/1940), str. 296–310.

15

Gottfried Boehm, u: J. Elkins, *What Is an Image?*, str. 36–37.

specifičnu prisutnost neprisutnog objekta (ovo vrijedi samo za tzv. figurativne slike). Mogli bismo, prema tome, postaviti tezu da, ako tu razliku ne možemo uočiti ili ako uopće ne postoji razlika između onoga što vidimo na slikovnoj površini i neprisutnog objekta, tada više ne govorimo niti o slici niti o *slikovnoj prisutnosti*, nego o fenomenu koji zahtijeva drugačiju teoriju.

Jacques Rancière smatra da ćemo »drugotnost« slike i ono što je razlikuje od čiste vidljivosti događaja ili stvari prepoznati ako prepoznamo autorsku intervenciju. Po njegovom mišljenju, bitna razlika između, primjerice, filma i televizijskog prijenosa nije u tehnološkim karakteristikama medija (odakle dolazi svjetlo, na koji način se projicira i prenosi slika, i sl.) nego u »promjeni sličnosti«. Film služi umjetničkom transformiranju realiteta, tako da slike od kojih se sastoji nikada ne mogu biti slične slikama koje su u nekom obliku postojale ispred objektiva kamere. Filmske slike moraju pokazati minimalan oblik autorove manipulacije da bismo ih uopće mogli razlikovati od stvarnosti:

»Slika nikad nije čista stvarnost. Filmske slike su prvenstveno aktivnosti, odnosi između izrecivog i vidljivog, načini igranja s prije i poslije, uzrok i posljedica.«¹⁶

Na primjeru diskontinuirane montaže Roberta Bressona Rancière pokazuje da slikovno razmišljanje ne znači uspostavljanje veze između onoga što se dogodilo negdje drugdje (na filmskom setu, primjerice) i onoga što se događa pred našim očima (dok gledamo film) nego ulančavanje izvornih vizualnih informacija uspostavljenih različitim oblicima manipulacije, montaže i »promjenâ sličnosti«. Ako znamo da slike moderne i suvremene umjetnosti stvaraju, kako Rancière kaže, »nesličnost sa stvarnošću«, možemo li u tom slučaju odnos slika i realiteta određivati samo posredno – preko umjetnosti – ili smo u stanju pripisati im neko esencijalno svojstvo razlike? Prema Rancièreu, jedno od tih svojstava nudila je analogna fotografija jer je još uvijek posjedovala element razlike između slika i života, ali samo zato što je uspjela pomiriti dvostruki režim slikovnosti: na jednoj strani, tako što je bila medijem stvarnosti, a na drugoj – medijem umjetnosti.¹⁷ Drugim riječima, tako što je prema objema mogla zadržati distinktivan odnos.

Mogućnost slike kao *nedistinktivnog* fenomena, a koji je kontradiktoran i neodrživ sa stajališta teorije reprezentacije i ikoničke razlike, ponudio je Oliver Grau u svojoj knjizi *Virtual Art. From Illusion to Immersion*. Premda svoje uvide o uranjanju kao sveobuzimajućem vizualnom fenomenu Grau uspostavlja kulturno-historijski, što njegov pristup čini bliskim onima Normana Brysona, Martina Jaya ili Jonathana Craryja, temeljna teza Olivera Graua je da je imerzija prije svega

»... mentalno apsorpiranje, trenutak promjene, prijelaz iz jednog mentalnog stanja u drugo.¹⁸ Karakterizira je nestajanje kritičke distance prema onome što je prikazano i povećanje emocionalne uključenosti u događaje.«¹⁹

Unatoč tome što smješta imerziju u tijek umjetničke povijesti i na taj način tehničke slike izravno povezuje s umjetničkim, Grauov pristup umjetničkoj transcendenciji stvarnog svijeta nije neokantovski moderan, nego tehnostvarno post-moderan. Slikovna teleologija kod njega više nije u funkciji mogućnosti neke drugačije vrste prisutnosti objekta kao slikovnog objekta, nego je riječ o prisutnosti čovjeka u samoj slici što pretpostavlja uključenost ne samo čovjekova vizualnog aparata nego »adaptaciju iluzionističkih informacija fiziološkim mogućnostima ljudskih osjetila.«²⁰ Prema Grauovim riječima, premda su umjetnici – ponajviše barokni – pokušavali perfekcionirati medij slikarstva kako bi stvorili imerzivnu iluziju stvarnog prostora, upravo je *medij* oduvijek bio prepreka »ulaska« u reprezentirani prostor. Usprkos tome što su tehnike slikovne

opsjene (*trompe-l'œil* freskno slikarstvo ili predimenzionirane »panorame« iz 19. stoljeća) trebale omogućiti prijelaz iz stvarnosti u iluziju, one su istodobno bile nepremostiva barijera između njih, neprobojan ekran zanatski i tehnološki sve sofisticiranijih modela reprezentacije.²¹ Virtualna stvarnost, dakle, ne počiva na perfekcioniranju iluzije, tj. smanjivanju razmaka između stvarnosti i mašte, nego na razvoju tehnologija koje mogućnost imerzije smatraju imanentnom i čovjeku i tehnologiji. Iz toga zaključujemo da imerzija u virtualnoj stvarnosti ne počiva na slikovnom nego na taktilno-perceptivnom iskustvu; ona ide još dalje od simulacije (koja još uvijek može biti slika) kako bi napustila reprezentaciju i umjesto prisutnosti-u-znaku upriličila prisutnost-u-događaju. Međutim, za našu raspravu bitno je to što, u teorijskom i praktičnom smislu, postoji ogroman prostor prisutnosti između reprezentacije i imerzije, onaj koji je blizak stvarnom vizualnom iskustvu kao ne-više-representaciji ali i kao ne-još-imerziji.

Na tragu onoga što smatram jednom novom vrstom slikovne prisutnosti, spomenuo bih uvid Martina Seela koji ispravno primjećuje da sastavni dio slike nije to što čine vidljivim nešto što nije tamo,²² nego da nešto postaje slikom *funkcijom odnosa* jedne situacije s drugom situacijom.²³ Kao iznimno važan prepoznajem i Seelov prijedlog da ćemo u ontologiju slike najlakše prodrijeti ako krenemo iz dva suprotna smjera: iz smjera materijalnosti i esencijalnosti apstraktnog slikarstva i iz smjera izvanslikovne stvarnosti, zapravo – života samog. U nastavku ću, stoga, pokušati pokazati da je ikonička razlika središnje mjesto rasprave o slikama kao povijesnim konstruktima, te da suvremene medijske slike zahtijevaju proširenje teorije ikoničke razlike ili pak novu terminološku distinkciju koja bi ih definirala kao posebne vizualne fenomene s ključnom osobinom koju ću nazvati *ikonička simultanost*.

U svojoj knjizi *Ästhetik des Erscheinens* Martin Seel donosi »trinaest tvrdnji o slici« pomoću kojih pokušava ustanoviti plauzibilnu teoriju slike iz pozicije

16

Jacques Rancière, *Le destin des images*, hrvatski prijevod: Jacques Rancière, »Budućnost slike«, u: Krešimir Purgar (ur.), *Vizualni studiji. Umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*, prevela Sanja Bingula, Centar za vizualne studije, Zagreb 2009., str. 445.

17

Ibid., str. 449–452.

18

Kod sva tri autora riječ je o problematiziranju onoga što Martin Jay naziva »okulocentričnim sustavom«, tj. spoznaji svijeta kao prvenstveno vizualnoj činjenici. Svatko od njih tome sveobuhvatnom fenomenu pristupa na različit način. Primjerice, Martin Jay u knjizi *Downcast Eyes. Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (University of California Press, Berkeley 1993.) donosi prikaz »omalovažavanja« vizualnosti u francuskoj filozofiji dvadesetog stoljeća, u tradiciji suprotnoj kartezijanskoj vjeri u moć vizualne spoznaje svijeta. Norman Bryson, na tragu »nove povijesti umjetnosti« interes za umjetničko djelo premješta iz diskursa o povijesnom razvoju stilova prema interesu za razlikom između »vision« i »visuality« (vidi u: Norman Bryson, Michael Ann Holly, Keith Moxey (ur.), *Visual Theory. Painting and*

Interpretation, Harper Collins, New York 1991.; također i u: Hal Foster (ur.), *Vision and Visuality*, New Press, New York 1998.); dok Jonathan Crary u knjizi *Techniques of the Observer* (MIT Press, Cambridge 1992.) kao svojevrsnom »post-benjaminovskom« traktatu o ulozi tehnike u poimanju slika objašnjava zašto je povijesni razvoj tehničkih dispozitiva reprodukcije ključan za moderno razumijevanje umjetnosti i vizualne percepcije uopće. Svi oni bitno pridonose razumijevanju epohalnih promjena u našem doživljaju slika, a što je W. J. T. Mitchell teorijski objedinio u sintagmi *the pictorial turn*.

19

O. Grau, *Virtual Art*, str. 13.

20

Ibid., str. 14.

21

Ibid., str. 16.

22

Martin Seel, *The Aesthetics of Appearing*, preveo John Farrell, Stanford University Press, Stanford 2010., str. 170.

23

Ibid., str. 164.

hibridne semiotičko-fenomenološke analize, tj. odrediti specifičnost ikoničke reprezentacije u odnosu na doživljaj materijalnog aspekta slike kao objekta. Seel polazi od naoko trivijalne, ali za ovu raspravu ključno važne, teze da su slike »samo tamo gdje se slikovni objekt može razlikovati od onoga što je predstavljeno u ili na slikovnom objektu«. ²⁴ Temeljni problem slike je onaj njenog odnosa prema realitetu ili, još, preciznije, prema doživljaju realiteta promatrača koji u trenutku promatranja konstituira vlastito razumijevanje slikovne površine kao odnosa između prisutnosti i odsutnosti u slikovnoj reprezentaciji kao samo slici imanentnoj vrsti prisutnosti neprisutnog objekta. Seel navodi paradigmatičan primjer preobrazbe teorije reprezentacije u umjetnički diskurs u djelu konceptualnog umjetnika Josepha Kosutha *Jedan i tri kišobrana* u kojemu ovaj pokazuje ontološku razdvojenost između reprezentacije i percepcije, te između semiotičke i fenomenološke teorije slikovnih prikaza. Kosuthov rad je vizualno-filozofski traktat na tragu uvidâ Ludwiga Wittgensteina i Magritteove slike *Ovo nije lula*, ali načinjen u duhu jedne potencijalne slikovno-analitičke filozofije jezika koja je tijekom razdoblja konceptualne umjetnosti bila ključni motiv približavanja vizualnog i tekstualnog. Kao što je poznato, Kosuthova trodijelna instalacija sastoji se od pravog kišobrana, fotografije tog istog kišobrana i tekstualnog objašnjenja značenja riječi kišobran. Dakle, rad se sastoji od slike, uzorka i koncepta iste stvari i »ako prepoznamo što razlikuje i spaja te tri stvari znat ćemo kako slikovni objekti jesu u prostoru lingvistički otkrivenog svijeta«. Drugim riječima,

»... svaka teorija slike mora s jedne strane objasniti kako je slikovni *objekt* povezan sa slikovnim *prikazom*, a s druge strane kako je *slikovni* prikaz povezan s reprezentacijom.« ²⁵

Međutim, pojam reprezentacije u svakom slučaju komplicira što jest *sama* slika jer je evidentno da je reprezentacija prije svega odnos između prisutnosti prikazanog na slici i njegova neprisutnog referenta. Upravo zato će, kada je riječ o nefigurativnim slikama, Seel konstatirati da se takozvana apstraktna slika »dokazuje kao najkonkretnija i stoga paradigmatička slika«. ²⁶

Prihvatimo li tezu da nas svaki oblik ikoničko-simboličkih veza evociranih slikom udaljava od zadanoga cilja određivanja razlike između slike i ne-slike, Boehmov koncept ikoničke razlike, protumačen kroz prizmu Greenbergove teorije slikovne plohe u apstraktnom slikarstvu, možda će nam omogućiti lakše razlučivanje. Za Clementa Greenberga temeljna osobina slikarstva u cjelokupnoj njegovoj povijesti, sve do modernizma, bila je podređenost »literarnom« načelu, trajnom nastojanju da se suštinski vizualni medij iskoristi za različite oblike naracija. Do modernističkog obrata ovoga povijesnog načela dolazi u trenutku kada je avangarda počela razumijevati umjetnost kao *metodu*, a ne više kao učinak. ²⁷ Njegov ključan uvid sastojao se u razumijevanju slike kao distinktivne plohe, a apstraktnog slikarstva kao prakse koja omogućava samome mediju da postane svoj vlastiti narativ. U prijelomnom eseju »Modernist Painting« američki teoretičar tvrdi da jedino što može sačuvati umjetnost od izjednačavanja sa svim drugim oblicima iskustava jest pokazati na koji način svaka od umjetničkih vrsta nudi samosvojne vrste iskustava. Avangardno slikarstvo i glazba sa svojim mogućnostima pokazivanja »neliterarnih« kompetencija ukazale su na temeljnu samoreferentnu prirodu modernizma, a time i na mogućnost samoreferentnog poimanje slike. ²⁸ Prema Greenbergovom tumačenju, realistička i iluzionistička umjetnost doživljavale su vlastiti medij kao ograničenje u pokušaju vizualnog narativiziranja tekstualnih predložaka. Slikarske tehnike Starih Majstora i njihovo virtuosno korištenje boja trebale su poslužiti *prikrivanju* činjenice da je slikarsko platno samo netransparentna površina, ravna ploha ograničenih dimenzija, a ne simulakrum stvarnosti. Oni su vlastite intervencije na platnu temeljili na »dijalektičkoj napetosti« između

očuvanja »integriteta plošnosti slikovne površine« i što spektakularnije »iluzije trodimenzionalnog prostora«. S druge strane, slikari modernizma uočili su fundamentalnu različitost slikovne plohe i njene dvodimenzionalnosti kao umjetničkog specifikuma karakterističnog samo za ograničeno područje slikovne plohe i, unatoč tome što nisu razriješili tu kontradikciju, oni su »preokrenuli njeno značenje«: u modernističkom slikarstvu

»... svijest o plošnosti slike dolazila je prije, a ne nakon svijesti o tome što se na površini nalazi. Kod Starih Majstora uočavamo najprije što je *na* slici, dok kod modernističkog slikarstva najprije vidimo samu sliku. To je, dakako, najbolji način promatranja bilo koje slike.«²⁹

Premda se u ovoj raspravi ne ograničavam samo na umjetničke slike, mislim da nemamo razloga vjerovati da bi esencijalna osobina bilo koje vrste slika bila drugačija od esencijalne osobine umjetničke slike pod uvjetom da, za sada, pretpostavimo da je limitirajući kriterij *materijalnost* ili *objektnost* same slike, a kojem ću se kriteriju vratiti malo kasnije. Sada bih htio definirati što je to što povezuje Boehmov univerzalistički koncept ikoničke razlike i Greenbergov pojam plošnosti. U eseju »After Abstract Expressionism« američki kritičar kaže da se pokazalo kako je većina karakteristika koje smo smatrali tipičnima za modernizam zapravo »neesencijalno«, osim dvije »konstitutivne konvencije ili norme« a to su »plošnost« i »ograničena površina«. Za njega je uočavanje samo te dvije norme »dovoljno da neki objekt doživimo kao sliku«.³⁰ Ova vrlo inkluzivna definicija otvorila je prostor različitim teorijama slikovne reprezentacije, kao i nebrojenim filozofijskim spekulacijama o prirodi vizualnog iskustva i o odnosima tog iskustva prema fenomenu slike. Posebno je zanimljivo da se povijesnoumjetničko-fenomenologijska analiza Gottfrieda Boehma o temeljnoj prirodi ikoničkog ne razlikuje mnogo od Greenbergove kada je riječ o minimalnim uvjetima da bi neki vizualni učinak mogli smatrati slikom. Komentirajući teorijske dosege ikoničke razlike, Martin Seel iznosi tezu da je riječ o konceptu koji može pomiriti dvije različite paradigme i zapravo dopušta da se one dijalektički nadopunjavaju jer

24
Ibid., str. 162.

25
Ibid., str. 163.

26
Ibid., str. 160.

27
C. Greenberg, »Towards a Newer Laocoön«.

28
Clement Greenberg, »Modernist Painting«, *Art & Literature* 4 (1960), str. 193–201.

29
Ibid. Za razliku od Greenbergova radikalno formalističkog pristupa fenomenu plohe, suvremene revizije njegovih teorija o modernističkom slikarstvu problematiku »plošnosti« i »dubine« premještaju iz formalističkog u psihološki ili *gestalt* diskurs koji je u stanju povezati rasprave o temeljima modernizma s postmodernističkim pretvaranjem plohe u ekran i spektakl. Jedan od takvih pristupa je i onaj Davida Joselita: »Po mojem mišljenju, *plošnost* u modernizmu nije puki optički

efekt: pojava plošnih slika označava transformaciju načina gledanja pri čemu je mimetička identifikacija sa slikom nadomještena osobnim kinestetičkim iskustvom promatrača. Rezultat toga je promjena fokusa sa svjesnog prema nesvjesnom. Pojednostavljeno rečeno, apstrakcija funkcionira kao stroj što bilježi psihološka stanja umjetnika kako bi potom proizveo (često i dijametralno različite) psihološke učinke kod promatrača. (...) Nije nimalo bezazleno tvrditi da u našem globaliziranom svijetu plošnost i nedostatak dubine predstavljaju više od optičkog efekta. Smatram da plošnost možemo iskoristiti upravo kao metaforu posljedica koje trpimo zbog toga što smo dopustili da se u kompulzivnoj auto-spektakularizaciji pretvorimo u slike...« (David Joselit, »Notes on Surface: Towards a Genealogy of Flatness«, *Art History* 23 (1/2000), str. 20.)

30

Clement Greenberg, »After Abstract Expressionism«, *Art International*, listopad 1962., str. 131.

»... nema istinskog sukoba između fenomenološke i semiotičke teorije slike. Slike su mjerljive površine koje nešto čine vidljivim; obje strane mogu se složiti oko ove temeljne formule.«³¹

Kao što smo već ustanovili, suština Boehmove teze počiva na relativno jednojstavnoj zamisli da slika može biti sve ono što se nalazi »unutar mjerljive ukupne površine«, a koju smo površinu u stanju razlučiti vizualnim kontrastom prema svemu što je *izvan* mjerljive ukupne površine. Seel priznaje fenomenološku utemeljenost ove tvrdnje ali dodaje da ikonička razlika znači da je slika uvijek unaprijed znak, ako ničega drugog onda same sebe kao *znaka razlike*. Kod izlaganja slike ono što se pojavljuje na prostoru slikovne površine uvijek je izloženo istodobno sa samom površinom:

»... ne samo da slika *sadrži* određene prikaze (boje i oblike), ona se *odnosi* na svoju vlastitu unutarnju referencu. Upravo kroz tu referencu na svoj prikaz ona najprije postaje slika.«³²

Htio bih se sada malo više približiti hipotezi da je razlika između slike i neslike možda više fenomenološke nego semiotičke prirode. Poslužit ću se funkcijom koje imaju dvije vrste slika unutar fikcijskog narativnog konteksta televizijske serije *Homeland*. Pažljiviji pratitelji ove serije uočit će dvije slikovne ontologije koje, premda unutar svijeta serije čine dio istog zapleta i vode istom razrješenju, pripadaju neusporedivim vizualnim svjetovima od kojih jedan možda naviješta paradoksalnu budućnost totalne vizualnosti u svijetu bez slika. Prvi vizualni svijet sačinjavaju tradicionalne fotografije, zemljopisne karte, izresci iz novina, crteži... drugim riječima – slikovne reprezentacije, materijalni objekti, artefakti. Sve njih glavna glumica u serijalu, Carrie Mathison, agentica CIA-e, drži zalijepljene na zidu u svome stanu. Povremeno je zatječemo kako stoji ispred tog spektakla analognih slika i pokušava ih povezati u smislenu cjelinu koja bi dovela do lociranja i eventualne egzekucije Bin Ladenovog nasljednika – Abu Nazira. Prizor u kojemu fotografije i papirnati izresci iz novina stoje na zidu poznat nam je iz velikog broja detektivskih filmova u kojima fotografije služe kao dokaz da je neki čin proizveo materijalnu posljedicu, da je ostavio opipljiv dokaz i da je neki slikovni medij izravna posljedica čina što je prethodio slici. *Svi* vizualni artefakti ispred kojih stoji Carrie Mathison imaju dvije zajedničke osobine: prvo, svi oni su slike u smislu kako to predviđa ikonička razlika i, drugo, svi oni su nastali *prije* nego što ih je Carrie stavila ili mogla staviti na zid.

Ovom tvrdnjom nisam se samo priklonio validnosti Boehmove teorije, nego sam joj dodao još jedan razlikovni element – onaj temporalnog uvjeta svake reprezentacije: a to je da, prvo, vizualna reprezentacija uvijek *prethodi* vizualnoj percepciji i, drugo, da vizualna reprezentacija nikada ne može biti *istodobna* događaju koji reprezentira.³³ Ovo fenomenološko preciziranje vizualne reprezentacije važno je zbog razumijevanja one druge slikovne ontologije u *Homelandu*: naime, mnogo prije nego što je bivši kompjuterski stručnjak CIA-e i vojni kontraobavještajac Edward Snowden razotkrio globalni sustav nadzora što ga je provodila američka National Security Agency, ova serija otkriva nam metodologije nadziranja potencijalnih terorista (a posljedično i svih onih koji se voljom CIA-e ili potpuno slučajno nađu ispred nediskriminacijskog oka satelitskih kamera), a koje ćemo metode, nesprenni da se suočimo s novom vizualnom realnošću svijeta, još uvijek nazivati slikama. U odajama CIA-e ili na skrovitim lokacijama koje mogu biti izvan Langleyja u Virginiji, na Bliskom Istoku ili bilo gdje drugdje na planetu nalaze se nadzorni *hubovi* opremljeni mnoštvom monitora koji u realnom vremenu emitiraju prijenose većeg broja satelita koji su strateški smješteni u orbiti kako bi pokrili sve točke trenutnog nadzora. Carrie Mathison, Saul Berenson i drugi operativci

američke obavještajne službe imaju na izbor ne samo koji će od simultanih prikaza gledati nego imaju mogućnost utjecati na događaje koji se upravo odvijaju tisućama kilometara daleko, kao da su u neposrednoj interakciji s operativcima na terenu, jer vide i čuju sve ono što i ovi drugi vide i čuju.

U trećoj sezoni serijala vidjeli smo kako funkcionira višestruka simultanost u režiji ekipe iz Langleyja, ostvarena uz malu pomoć dronova i geostacionarnih satelita. Da bi se osvetili za najveći teroristički čin al-Qaede nakon jedanaestog rujna, razaranje stožera u Langleyju, agenti CIA-e provode akciju istodobne likvidacije većeg broja terorista u raznim krajevima svijeta; promatraju tekuća zbivanja na monitorima, zumiraju kadrove kako bi bolje vidjeli, preusmjeravaju dronove u ovisnosti od razvoja situacije, izdaju zapovjedi komandosima na terenu... Mogli bismo zaključiti da su, zahvaljujući slikama, Carrie i Saul potpuno uronjeni u stvarne događaje; kao da im na neki poseban ali ne manje vjerodostojan način pripadaju; kao da sudjeluju u »prisutnosti neprisutnog objekta«; kao da gledaju pred sobom u »mjerljive površine koje nešto čine vidljivim«; kao da gledaju u slike, ponešto drugačije i stvarnije, ali još uvijek – slike. Ali, jesmo li sigurni da su to još uvijek slike i što nam govori da možda ipak nisu?

Prije nego što budem spreman ponuditi odgovor na ovo pitanje, pozabavit ću se nekim ključnim aspektima fenomenološke prirode slike kako bih pokazao na koji način doživljavamo slike izvan semiotičke teorije označavanja, s onu stranu naizgled neizbježne povezanosti znaka i referenta. Jean-Luc Nancy u uvodnome eseu knjige *Au fond des Images* iznosi zanimljivu misao o vezi slike i pojma *sakralnog*. Za Nancyja sakralno nije ono što obično razumijemo u značenju religijskog ili vjerskog (upravo suprotno, za njega su religijsko i sakralno dvije suprotnosti), nego u smislu odvojenosti i reza, separiranosti i gubitka veze. Kako bi dodatno naglasio gubitak dodira sa stvarima s kojima čovjek više ne može ostvariti povezanost i koje od njega uvijek ostaju na distanci, Nancy pojmu sakralnoga pridružuje i pojam koji izravno povezuje sa slikom, a to je *le distinct – različito*. Različitost može biti ostvarena nedostatkom veze ili nedostatkom identitetske povezanosti. To je, kaže Nancy, upravo karakteristika slike: ona »ne dodiruje« i ona »nije to isto«. Slika

»... mora biti odvojena, smještena izvan i ispred nečijih očiju (...) i mora biti različita od stvari. Slika je stvar koja nije ta stvar, ona se od stvari suštinski razlikuje.«³⁴

Ono što sliku čini distinktivnom upravo je njena odvojenost, ali odvojenost koja istodobno ukazuje na razliku između slike i stvari, na temeljni *diskontinuitet* slike i stvari. Premda je utemeljena odvojenošću, slika utječe na promatrača, ali više u smislu *odnosa* nego li *prijenosa*. Za razliku od slike kao diskontinuiteta između nje i stvari, *kontinuitet* se uspostavlja tamo gdje nema slika koje bi mogle unižeti elemente prekida u doživljaju cjeline: kontinuitet se uspostavlja u »homogenom prostoru stvari i operacija koje sve povezuju«. Nasuprot tome, »ono različito uvijek je heterogeno, nepovezano i nepovezivo«.³⁵

31

M. Seel, *Aesthetics of Appearing*, str. 177.

32

Ibid.

33

Čak i slučaju snimanja digitalne fotografije, ono što se pojavljuje kao snimljena fotografija na zaslonu fotoaparata (dakle, reprezentacija) uvijek slijedi *nakon* što se snimljena situacija dogodila ispred objektiva, premda bila riječ i o tehnički najkraćoj mogućoj ekspoziciji. U skladu s tezom koju argumentiram

u ovom tekstu, ono što vidimo u tražilu fotoaparata prije samog trenutka »okidanja«, dakle simultano s događajem koji snimamo, ne može se smatrati reprezentacijom.

34

Jean-Luc Nancy, *The Image – the Distinct*, preveo Jeff Fort, Fordham University Press, New York 2005., str. 2.

35

Ibid., str. 3.

Semiotička teorija sugerira nam da slike pridonose bliskosti sa stvarima, da ostvaruju posebnu vrstu egzistencije onoga čega uistinu nema, a to znači u smislu zamjenske ili simulakrumske prisutnosti kao referencijalnosti, znakova i njihovih veza. Nasuprot tome, kod Martina Seela, a i kod Nancyja, kako ćemo vidjeti, proizlazi da su slike znakovni događaji koji nisu samo objekti *o* svijetu, što podrazumijeva semiotička teorija reprezentacije, nego ih se percipira i kao neovisne objekte *u* svijetu.

»Slika se *ne odnosi* samo na nešto; ona je na poseban način *prisutna*.«³⁶

Percepcija apstraktnih slika kao objekata u svijetu ne događa se po mehanizmu koji bi bio drugačiji od figurativnih slika. Ne možemo reći da apstraktne slike ograničavaju status slike, ali možemo reći da figurativne slike proširuju taj status:

»... one prikazuju *sebe* da bi mogle referirati na druge *prikaze*. Uslijed karakteristika fenomena koje posjeduju, figurativne slike odnose se na objekte, odnosno imaginativne projekcije, *izvanjskoga slike*.«³⁷

Reprezentativnost ili imitativnost u realističkim prikazima stoga nisu imanentne slikama kao takvima, nego ih se treba razumjeti kao »dodatno postignuće«. Kod Nancyja to »dodatno postignuće« (ili referencijalnost) oduzima slici element razlike. Francuski filozof navodi poznati teorijski problem evociran Magritteovom slikom *Ovo nije lula*. Kaže da tom rečenicom ispisanom na platnu Magritte jednostavno konstatira banalni »paradoks reprezentacije kao imitacije«. Međutim, istina ove slike nije u tome da naslikana lula nije prava lula, što sama rečenica implicira, nego u tome da »stvar prezentira sebe jedino utoliko što nalikuje sebi samoj i nijemo o sebi kaže: ja sam ta stvar«. Ali slika »te stvari« kao istosti sa samom stvari je, kaže Nancy, »neka druga vrsta istosti koja ne počiva na jeziku i ne pripada kategoriji identifikacije ili označavanja, nego je podržana isključivo samom sobom, tj. na slici i kao slika«. ³⁸ Ovakvim tumačenjem i Nancy se pridružuje Mitchellovom objašnjenju Magritteovog djela kao metaslike jer, kao što je sugerirao američki teoretičar, zbog metafizičkog korištenja *i* slike *i* teksta unutar jedinstvenog prostora umjetničkog djela kao u zatvorenom krugu slikovno neprestano upućuje na tekstualno i obratno. U krajnjem smislu i pomalo paradoksalno, o metaslikama uopće nije potrebno govoriti jer one to čine umjesto nas, a pogotovo to vrijedi za slike koje same, specifičnom igrom tekstualnog i vizualnog, komentiraju svoj vlastiti status (poput Magritteovog djela).

Zanimljiv je način na koji Nancy opisuje materijalnost slike pri čemu inzistira na »osnovi« od koje je slika »razdvojena«, ali je iz osnove istodobno i »izreza-na«. Sliku odvajamo od osnove tako što je »privučemo« i »odrežemo« iz nje:

»... povlačenjem od osnove podižemo sliku i prinosimo je ispred sebe stvarajući odvojenu frontalnu plohu; (...) izrezani dio posjeduje rubove unutar kojih je slika uokvirena.«³⁹

Indikativno je za našu raspravu da francuski filozof smatra da nas slike, ako posjeduju nužnu različitost/distinktnost, ne navode da uronimo u njih; mi ih ne doživljavamo kao »mreže« ili »ekrane«; zapravo dvostruka odvojenost slika (povlačenje i izrezivanje iz osnove) služe kao svojevrsno osiguranje od totalne imerzije i utapanja u nedistinktivnom realitetu slika koje više ne bismo prepoznavali kao slike.⁴⁰ Mogli bismo reći da ono što je kod Nancyja izrezano iz osnove i što posjeduje rubove koji stvaraju okvir slike nalikuje Boehmovoju »mjerljivoj ukupnoj površini«, a *različito* (*le distinct*) je konceptualno slično onome što kod Boehma čini vizualni kontrast – *ikoničku razliku*. Kod obojice autora slika ne postoji tamo gdje nismo u stanju uočiti diskontinuitet u razinama vizualne percepcije, bez obzira na to što slika reprezentira i kakav

je njen možebitni status kao znaka i značenja. Ovo se podjednako odnosi na maksimalno iluzionističke slike kao i na one koje ne predstavljaju »ništa«; slika ostaje fenomenološki prisutna bez obzira što vidimo u njoj ili na njoj sve dok je ontološki možemo »odvojiti« ili »izrezati« iz kontinuiteta neke zamišljene osnove.

Sada smo već u stanju jasnije uočiti put kojim treba krenuti kada pokušamo teorijski definirati razliku između slike-*tableaua* na jednoj strani i vizualnog događaja na drugoj, tj. između *ikoničke razlike* i *ikoničke simultanosti*. Na tragu dosad iznesenih teza mogli bismo donijeti općenit zaključak da sliku karakterizira pojam razlike, različitosti, distinktivnosti, odvojenosti. Ta se razlika, doduše, ne očituje podjednako u semiotičkom i u fenomenološkom smislu, nego se u semiotičkom smislu ona uspostavlja kao razlika u odnosu na druge slike kao znakove, dok u fenomenološkom smislu govorimo o razlici spram bilo kojeg objekta koji ne percipiramo kao sliku. Jean-Luc Nancy tvrdi da sliku ne možemo prepoznati tamo gdje uočavamo kontinuitet između stvari i pojava, tamo gdje su slika i događaj povezani u jednu cjelinu. Nasuprot tome, slika postoji tamo gdje je ta cjelina razbijena i gdje su prikaz i događaj u diskontinuitetu; jedno od njih je bilo ili se dogodilo prije, a drugo poslije. Podsjetimo se: i Rancière spominje film kao paradigmatšku sliku jer je u filmu (pogotovo u autorskim montažnim intervencijama) moguće jasno razlučiti stadij produkcije i stadij izvedbe – »drugotnost« filmske slike uvijek je već ugrađena u sami medij, dok kod televizijske simultanosti to nije slučaj.⁴¹ Postavio bih tezu da je ona druga, »kontinuirana« vrsta slika, ono što Carrie Mathison, Saul Berenson i drugi operativci CIA-e gledaju kao satelitski prijenos koji je istodoban događajima (komandoskim akcijama, bombardiranjem pomoću dronova, egzekucijama islamista, itd.) u trenutku kada se oni stvarno odvijaju na raznim krajevima svijeta. Ovo je primjer iz serije *Homeland*, ali riječ je o načelu *ikoničke simultanosti* prisutnom na ekranima u bilo kojem nadzornom centru trgovačkih *mallova*, javnih institucija, poslovnih prostora i sl. Ekranu što emitiraju u realnom vremenu nisu više slike u tradicionalnom smislu ne zbog sofisticiranih tehnoloških rješenja koja omogućuju uronjenost u stvarne događaje i aktivan oblik komunikacije, tj. utjecaj na stvarne događaje, nego zato što po prvi puta dovode do toga da izgubimo svijest o mediju kao prijenosniku informacija.⁴² Ako, ipak, još uvijek nismo spremni u potpunosti odreći se slike – jer, na koncu, promatrač i promatrani događaj mogu biti udaljeni tisućama kilometara, pa bismo stoga mogli smatrati da Peirceovo semiotičko načelo ikoničko-indeksne veze još uvijek vrijedi – možda smo spremni odreći se ikoničke razlike jer, kao što smo vidjeli, nema više diskontinuiteta u percepciji vidljivog svijeta.

Model fenomenološkog razlikovanja dviju razina realiteta u ovom se trenutku nadaje kao nadređen onome semiotičkom, premda je riječ o isprepletenosti

³⁶ M. Seel, *Aesthetics of Appearing*, str. 175.

³⁷ Ibid., str. 172.

³⁸ J.-L. Nancy, *The Image – the Distinct*, str. 8–9.

³⁹ Ibid., str. 7.

⁴⁰ Ibid., str. 13.

⁴¹ J. Rancière, »Budućnost slike«, str. 3–8.

⁴² Kada bi ekranu bili dovoljno veliki i kada bi konkvantno obuhvatili vidno polje ispred promatrača (što je tehnički već sasvim moguće) nestalo bi okvira koji dijeli kontinuum realiteta od plohe slike, nestalo bi onog »metafizičkog« u slikovnoj prisutnosti jer bi se ona pretvorila u stvarnu fizičku prisutnost u promatranom događaju.

u kojoj se prvenstvo osjetilno-tjelesnog neprestano izmjenjuje sa znakovno-ikoničkim. Kada stojimo ispred ekrana koji može simulirati prirodnu veličinu predmeta i kada se zumiranjem slike možemo približavati i udaljavati od predmeta kao što bismo se približavali i udaljavali pomoću vlastitih fizičkih pokreta, pitanje ikoničke razlike postaje pitanje *percepcije* razlike, a budući da znamo da stojimo ispred ekrana kao temeljno vizualne činjenice te da nam ne prijete neposredna fizička opasnost od onoga što na njemu vidimo, ono što trenutno percipiramo kao međuodnos razlike i imerzije zovem *ikoničkom simultanošću*. Poslužimo li se fenomenološkim konceptom slike Jeana-Paula Sartrea iz njegove knjige *L'Imaginaire*, možemo reći da u ikoničkoj simultanosti prije svega nestaje »iluzija imanencije« – ono što ključno definira mogućnost razlikovanja različitih ontoloških razina vizualne spoznaje. Sartre tvrdi da iluzija imanencije djeluje tako da čini prirodnom vezu između čina percepcije i objekata koje percipiramo na slici, tj. da se slika prvobitno uspostavlja prema modelu percepcije tako što se različitim automatskim mehanizmima znanja i konvencija percepcija pretvara u sliku. Na taj način bi se i »oslikovljeni objekt« najprije konstituirao u svijetu stvari da bi tek potom bio izvučen iz tog svijeta. Međutim, ta teza, smatra Sartre, ne odgovara stvarnim fenomenološkim činjenicama: »ako percepcija i slika nisu po prirodi stvari različiti, ako njihovi objekti ne pripadaju svijesti *sui generis*, tada ne postoji način da ikako te objekte razlikujemo«. U svojoj unutrašnjoj prirodi slika mora posjedovati element »radikalne distinkcije«. ⁴³ S druge strane, kao što Sartre napominje, iluzija imanencije počiva upravo na psihološkim modelima koji ukidaju razliku, tj. radikalnu heterogenost između svijesti i slika kako bismo uopće mogli razmišljati u slikama i pomoću slika. Iluzija imanencije nužna je u komunikacijskom sustavu u kojemu svijest operira na drugoj razini od one fizičkih objekata, čak i kada su ti objekti na izvjestan način ugrađeni u svijest i s njome čine kontinuum. Iluzija imanencije omogućava da se kontinuum sam ne razotkrije u nekom metaslikovnom obratu jer bi u tom slučaju svijest prestala biti transparentnom u sebi samoj, a njeno bi jedinstvo bilo uništeno mnoštvom neprozirnih ekrana koji bi se ispriječili između svijesti i svijeta. ⁴⁴

Komentirajući važnost Sartreovih teza za razumijevanje odnosa između starih i novih medija, John Lechte skreće nam pozornost na to da u Sartreovoj teoriji slika nikada nije stvar po sebi nego uvijek samo »sredstvo kontakta« s onime što je na slici prikazano. Budući da je, za Sartrea, slika samo sredstvo činjenja prisutnim onoga što je na njoj prikazano, u trenutku kada sliku prepoznamo kao (materijalnu) stvar, primjerice na slikarskom portretu, ona tada prestaje biti slikom. Kako je to moguće? Tako što Sartre razlikuje dvije vrste egzistencije slikovnog u svijesti: prva je, kao što smo naveli, iluzija imanencije koja pomoću *reflektivne* svijesti povezuje unutarnje (mentalne) slike sa stvarnim predmetima. Druga je *evokacija* koja djeluje poput *slikovne* svijesti i omogućava nam da razumijemo da je slika stvorena od znakova koje je netko za nas kreirao i onda nam ih kroz sliku uputio. Vizualni znak je u načelu upravo evokacija. ⁴⁵ Na ovaj način protumačeni, niti jedan od dva modela proizvodnje slika u umu nije stvarniji od drugog, niti se materijalni aspekt slikovnog objekta ovdje pokazuje kao ključan, tj. pitanje »postoji li slika najprije kao objekt u svijetu ili se njena prvobitna inkarnacija događa u svijesti« postaje nebitno. John Lechte povlači paralelu s teoretičarima novih medija, poput Leva Manovicha i Friedricha Kittlera, za koje tvrdi da inzistiraju na konceptu digitalne slike kao iluziji imanencije jer vjeruju da je slika nekoć bila stvarna i posjedovala je kvalitetu fenomenološkog artefakta, a danas se pak

pretvorila u nešto nematerijalno i virtualno, u čistu informaciju. Lechte tvrdi da za Sartrea slika uopće *nikada* nije niti bila stvarna, tako da bi pomoću teza francuskog filozofa možda bilo lakše pristupiti konceptu potpuno virtualnih slika suvremenog vremena nego što nam se čini.⁴⁶

Sada se postavlja temeljno pitanje možemo li o slikama govoriti kao o nečemu što nije stvarno jer virtualni prostor možda nije stvaran u odnosu na fizičke aspekte »ljudskog« prostora, ali je stvaran u odnosu na slike koje se u virtualnom prostoru pojavljuju. Krenemo li od pretpostavke da se virtualni prostor sastoji od virtualne prirode, virtualnih ljudi i svega ostalog virtualnog, nisu li onda i svi odnosi unutar takvog prostora virtualno *stvarni*? Mislim da je ovo pitanje ključno i za razumijevanje ikoničke simultanosti jer držim da pojam istodobnosti slike i događaja može podjednako objasniti dva najvažnija problema teorije slike danas: na jednoj strani, kontinuitet prezentirane i reprezentirane slike u virtualnom prostoru i, na drugoj, tradicionalni koncept slike kao »diskontinuiteta« i razlike između »osnove« i »mjerljive ukupne površine«. Pojmu ikoničke diferencije potrebno je dodati temporalnu dimenziju simultanosti kako bismo bolje razumjeli suvremene verzije slikovnih površina/ekrana čiji nas prikazi preplavljaju u svakodnevnom životu. Da bismo mogli neki događaj proglasiti ikonički simultanim potrebno je u njemu uočiti pet distinktivnih ikoničko-fenomenoloških razina:

- 1) Slika koja predstavlja događaj je mjerljiva površina sa sagledivim okvirom. Događaj, naime, ne može biti vizualno neograničen, a svijest o razlici između *ovdje* i *tamo* mora biti zadržana.
- 2) Premda je zbivanje koje vidimo na slici/ekranu stvarno, mi ne prisustvujemo događaju nego slici, tj. prisustvujemo slikovnoj prisutnosti. Digitalna fotografija *nije* fenomen ikoničke simultanosti jer ona, premda maksimalno približava događaj i sliku, u konačnici proizvodi učinak diskontinuiteta/razlike.
- 3) Pomoću telekomunikacijskih veza naša prisutnost događaju je aktivna i možemo utjecati na zbivanja na slici, tj. utjecati na stvarni događaj (prekinuti akciju, redefinirati ciljeve akcije ili preusmjeriti fokus).
- 4) Premda je aktivno, simultano slikovno iskustvo nije *interaktivno*. Kada bi bilo interaktivno, više ne bismo mogli govoriti o iskustvu slike jer sama slika, striktno govoreći, ne omogućava taktilni doživljaj. Primjerice, taktilni efekti u IMAX 4D tehnici nisu (samo) slikovni.
- 5) S obzirom na simultanost onoga što vidimo na ekranu i stvarnog događaja, te s obzirom na mogućnost aktivne intervencije, promatrač preuzima posebnu vrstu etičke odgovornosti za vlastiti pogled i posljedice vlastitih akcija.

U pojmu ikoničke simultanosti polazim od temeljne pretpostavke da pojmovi razlike i imerzije definiraju status slikovitosti kroz dvije krajnje instance – čistu vidljivost i čistu *nevidljivost*. Međutim, tehnološki razvoj sustavâ prikazivanja i manipulacije uspostavio je novu pragmatiku slikovne prisutno-

43

Jean-Paul Sartre, *The Imaginary. A Phenomenological Psychology of the Imagination*, Routledge, London 2004. [1940], str. 12.

44

Ibid., str. 6.

45

John Lechte, »Some Fallacies and Truths Concerning the Image in Old and New Media«, *Journal of Visual Culture* 10 (3/2011), str. 357–358.

46

Ibid., str. 362.

sti kod koje, ako ne želimo napustiti pojam slike uopće, moramo razmotriti mogućnost postojanja »međuprostora prisutnosti« i razvijanje novih alata za percepciju razlike između različitih slikovnih fenomena. Same po sebi, slike kao televizijske činjenice pod izravnom kontrolom promatrača više ne posjeduju tradicionalna distinktivna svojstva, s kojima bi čak i jedna sveobuhvatna znanost o slici mogla izaći na kraj, iz jednostavnog razloga što svako tumačenje slike počiva na razlici između znaka i fenomena. Sukladno tome, kod potpune imerzije više nema razlike i zato više ne može biti niti slike (tada prisustvujemo vizualnom kontinuumu virtualne realnosti). U *Estetici pojavljivanja* Martin Seel osporava tezu Lamberta Wiesinga da postoji logičan slijed razvoja koji vodi od figurativnih slika na platnu, preko *video-clipova*, sve do *cyber*-prostora.⁴⁷ Seel smatra da je slika fenomen površine koji ne može biti pretvoren u (stvarne ili imaginarne) prostorne odnose, drugim riječima da slika ne može prevladati vlastitu ontološku zadatost koja je definirana radikalnim rezom. Ulaskom u virtualni prostor simulacije reza više nema: u *cyber*-prostoru medij po prvi puta postaje nevidljiv jer se kategorijalno izjednačava s onime što bi trebao (re)prezentirati.

»Medij je ovdje i program i *aparatus* koji zajedno stvaraju neovisne osjetilne pojavnosti. Ikoničke razlike je nestalo.«⁴⁸

Njemački filozof smatra da takozvana »poplava slika« u suvremenom društvu spektakla zapravo nije poplava *slika* nego čistih vizualnih informacija koje više ne doživljavamo kao znakove nečega drugog u semiotičkom smislu:

»Kada ne bi bilo razlike između vanjske pojavnosti i njihova imaginativnog razumijevanja ne bi bilo slikovne pojavnosti. 'Na slici smo' samo ako vjerujemo da nismo.«⁴⁹

Problem percepcije razlike utoliko postaje prvorazredno političko pitanje: je li još uvijek moguće zadržati svijest o temeljnom diskontinuitetu slike i stvarnosti? Ako to više ne možemo učiniti kroz *razliku* potrebno je prihvatiti da percepcija slikovnih fenomena (kao što je već Sartre primijetio) uvijek već ima svoj objekt – a koji nije percepcija sama, nego slikovni objekt po sebi – te da se drugotnost slike u doba kulture ekrana nužno spoznaje u možda paradoksalnom i za tradicionalni pojam slike netipičnom *vremenskom* kontinuumu između prezentacije i reprezentacije. Spomenutih pet teza o *ikoničkoj simultanosti* ne suprotstavlja se krajnostima razlike i imerzije; one samo pokušavaju učiniti vidljivijim ogromno područje djelovanja slika što se sve dramatičnije i s nesagledivim posljedicama formira u međuprostoru.

Krešimir Purgar

What Is (No Longer) an Image?

Iconic Difference, Immersion, and Iconic Simultaneity
in the Age of the Screen Culture

Abstract

This paper starts from a presumption that the concepts of iconic difference by Gottfried Boehm and immersion by Oliver Grau should be understood as two opposing ways of understanding the nature of images today. The first one aims at making visible all the differences that exist between image and non-image, while the other considers immersion to be the reason for making images undistinguishable from physical reality and thus shifting the discourse on images from signs to phenomena and experiences. Contemporary media images, televisuality, surveillance, and manipulation with electronically produced images lead us to a completely new situation where images are not-anymore-different and not-yet-immersive. In order to explain images which are neither representations nor phenomena of virtual reality I will propose the concept of iconic simultaneity.

Key words

pictorial presence, image theory, iconic difference, representation, immersion, iconic simultaneity

47

U knjizi *Artificial Presence* Wiesing govori o četiri faze razvoja slikovnih medija: 1) fiksirani slikovni objekt štafelajnog slikarstva; 2) pokretni, ali još uvijek određeni, slikovni objekt filma; 3) slikovni objekt animacije kojim se slobodno manipulira i 4) interaktivni slikovni objekt simulacije. Wiesing, doduše, izrijeком kaže da tijekom tog razvoja nije riječ o usavršavanju ili napretku: »Animacija nije bolji film, a simulacija nije bolji oblik štafelajnog slikarstva. (...) Imerzija je svojstvo koje se može pojaviti u sve četiri vrste slikovne vidljivosti.« (L. Wiesing, *Artificial*

Presence, str. 100.) Mislim da Wiesingovu »kronologiju« utoliko ne možemo smatrati kauzalno-povijesnom, kao što to čini Seel suprotstavljajući se kontinuitetu medijskog razvoja slika, nego komparativno-analitičkom koja, umjesto povijesti, stavlja naglasak na *metode* slikovne prisutnosti.

48

M. Seel, *Aesthetics of Appearing*, str. 181.

49

Ibid., str. 184.